

## B. マラマッドの『ファイデルマンの絵』

坂 本 仁

### 1

『ファイデルマンの絵』(*Pictures of Fidelman; An Exhibition*, 1969)は、作品の成り立ち、構成および内容の点で読者を少々悩ませるところがある。まず、(1)作品の成立過程に関して述べると、この作品は、いくつかの短編小説集に別々に収録された六編の短編を再録して構成されており、はたして作者が、当初から作品として一本化しようとの意図を抱いていたのかどうか疑問であること。次に、(2)構成も作品全体を一つの統合体とみなした場合には、相互の緊密度がやや乏しく、むしろ各作品の起承転結やまとまりの方がしっかりしているとの印象を与えること。(この点に関しては、短編小説の存在意義を効果の面から説いたE. A. ポーの「ホーソー論」が示唆的である。<sup>1)</sup>)最後に、(3)内容も作品全体として、一編の長編小説として判読されることを期待したものかどうか甚だ疑わしいと感じられる点、等である。

しかし、こうした疑問はつまるところ、この作品を一つの長編小説と考えるかどうかにかかっている。マラマッドの評者の間でも、短編集と見なす者とまとまりのある連作長編と考えようとする者とがあり、意見は分れるようである。短編連作集と考える者は、作者の他の長編作品を念頭に置き、人物の多彩な側面や緊密な構成、それにストーリーやプロットの展開などに着目し、それらを比較した場合、この作品には当然、統一に欠けるところがいくつも指摘しうる、と主張するわけである。<sup>2)</sup>他方、長編作品とみなしてもよいと考える者は、同じ作者の他の短編集を

思い浮かべ、主人公、舞台背景、時間および素材がまとまりのある連作長編作品として受け取っているようである。<sup>3)</sup>

また、作者マラマッド (Bernard Malamud, 1914-86) 自身も、一本にまとめたからには、他の自作短編集とは趣の異なった内容を備えたものにしようとの意向を抱いていたのであろう (事実、ある程度のまとまりがあるわけであり、この作者の作品分類では、大抵、長編小説 (novels) の項目に配置されているのである)。しかし、彼の他の長編小説のように、主人公の一貫した人格形成に力点を注ぐよりも、むしろ素材の多様性の方により強い関心を寄せていたように思える。

マラマッドは自作の創作上の意図をあれこれ言及することはせず、沈黙を保つタイプの作家なので、理由は忖度するしかないのだが、恐らくその理由は、(1)創作過程で人物のもつイメージと舞台背景の彩りとが作者を触発して、幾つかの短編小説を書かせたのであろう。(この点で、作者の1956-7年と1963年の二度に及ぶイタリア体験が大きな触発要因であったのは疑いなかろう。) しかし、(2)もう一度、最初から緊密な構成に基づいた長編小説を描こうとするまでには意欲が盛りあがらなかったであろう。(例えば、よく指摘されるように、短編小説「初めの七年」‘The First Seven Years’を敷衍して長編の『店員』 *The Assistant* を仕上げた時の関係のようには。<sup>4)</sup>) また、(3)ここに収録されている作品は、「最後のモヒカン族」‘The Last Mohican’の1958年を筆頭にして、最終の「ヴェニスガラス職人」‘Glass Blower of Venice’が1969年という具合に、その書かれた期間が、十年以上にも及ぶ時間的な隔たりがあることも、その理由の一端として挙げられるかもしれない。

しかしながら、作品集が公表されてすでに二十年を経た今日の段階では、上記のような細かな詮索は抜きにして、素朴な読者の立場から、この作品を一つのまとまりのあるものとして捉え、そこに描かれている多様な世界を楽しめば済むのである。したがって、ここではその多様な素材と、作品集としてのまとまりを維持している「絵」の果たしている機能について考察してみたい。というのも「人生と芸術」という主題をめ

ぐる議論はよくなされているのに対し、作品全体で果す「絵」の役割は、意外にも指摘されていないからである。したがってそれは当然、表題ともなっている『ファイデルマンの絵』のもつ意味を探ることに他ならない。記号としての「絵」の考察である。

## 2

作品集としてまとまりを体現しているのは、(1)イタリアを舞台にして主人公が同一であること、(2)各ストーリー展開の時間経過が一定していること、それに、(3)「絵」の抱懐するイメージ機能、とである。以下、順に見ていく。

(1)作品集全体としてのまとまりは、主人公のアーサー・ファイデルマン (Arthur Fidelman) が米国からイタリアにやってきて、ローマ、ミラノ、フィレンツェ、ヴェニスなどの諸都市で様々な体験をし、最後に米国に帰って、「ガラス職人として働き人々を愛した」(p.140) とい一文で終わる点である。彼は、「自称画家のなり損ないであり」(p.11)、ジョットーの研究のためにイタリアにやってきて、それも果たせず、再度画業に挑戦してみるがものにならず、生活のために様々な職業を経て、ようやくガラス職人として独り立ちできる職を見につけてアメリカに帰国するのである。彼は、いわば幾つもの挫折を経験して、ようやく生きる意味を見いだした男である。(こうした展開と主人公が米国のユダヤ人であることから、全体として作者マラマッドに特徴的な内容が語られているといえる。) 以上が作品を統合している大まかな経緯である。

次に(2)作品の統合体を維持する役割を果たしているものとして、ストーリー全体の展開を支える時間の経過に着目してみると、作者の意図がもう少し明らかになってくる。それはまた、(a)ファイデルマンがイタリアにやってきて、米国に帰国するまでの期間と(b)各作品で述べられる時間間隔の二つに分けられる。(a)はおおよそX(8±1)年と考えられるし、(b)は、それほど厳密な枠がはめられているわけではないが、ほぼ二三箇月

という単位で一まとまりになっている。<sup>5)</sup>(a)第一話から最終の第六話までは、主人公が、蓄えたお金を持参して研究生生活を送ろうとしていたのだが、その当初計画が頓挫し、画家になろうとの志を抱きもするが、それにも失敗し、拳句のはてに手持ち資金も底をつき、やがて生活の糧を得るためにさまざまな職を転々として、遂に手仕事の技量を磨き、米国に帰るまでの期間である。この時間の推移と(b)各作品に登場するファイデルマンの生活ぶりの変化とは、きちんと呼応しており、作品に統一を与える根拠になっている。

それともう一つ、作品の統一を保つ役割を果たしているものに、(3)モチーフ(動機)としての「絵」がある。それが、表題の‘Pictures’の持つ意味である。Picturesには「1.画像；絵、絵画；肖像 2.心象 3.生き生きした描写 4.活人画；映画；スクリーン 5.様相、など」様々な意味があるが、この作品にはそのいずれの意味も包摂されている、と考えられる。

まず、主人公ファイデルマンとこの「絵」の関係から見ることにしよう。彼は自称「画家のなり損ない」である。つまり、彼は研究者として登場するが、かつては絵を描いたのであり、また実際に、描きもする芸術家なのである。その絵の題材は、肖像画や静物画あるいは風景画などの写実的なものであったり、聖母子像のような想像的な内容のものであったり、アクション・ペインティングのような抽象画であったりと、色とりどりである。この彼の描く素材(=ファイデルマンのキャンバスに写し出されたもの)が「絵」の持つ意味の一つに挙げられる。しかし、描かれるものは素材だけではない。そこには描く主体の関心や趣向、すなわち描く者の心象風景も全面的にではないにしろ、間接的には投影されることになる。つまり、「ファイデルマンの絵」には、彼の描いた物と彼の人となり(=肖像)とが描かれているのである。

だが、ファイデルマンは最後まで絵との直接的な交りを保とうとはするものの、〈画家のなり損ない〉〈画学生〉〈模写画家〉〈画家〉〈元画家〉の様に多彩な顔の持ち主として登場し、彼はついで画家として大成する

わけではない。いわば、各ストーリーを通して彼と色々な芸術との交り方が、多様な肖像画として描かれるのである。特に後半では、絵だけでなく彫刻やガラス工芸などの媒体も扱われて、最後には絵がすてられる。全体として言えば、この作品は芸術の多様な魅力と同時に、画家志望の主人公が芸術家として挫折する物語が語られる、ということになる。(この作品が、通常の長編小説としてのふくらみを持続しえなかった要因の一つが、この点にあるかもしれない。つまり、背景や題材の方に関心の中心が移行してしまっているのである。<sup>6)</sup>)

次に、主人公に着目した視点を、作者マラマッドが提示している作品集そのものと「絵」との関わりに転ずることにする。収録された六編それぞれが、ファイデルマンという人物を中心にして人生と芸術との意義を問い掛けている、といえる。一つひとつの作品には、平凡な人間が様々な状況下に置かれ、精一杯誠実に生きようとする姿が生々しく描かれている。いわば、それぞれにストーリーを備えた活人劇である。そのいろいろな様相は、まるでオムニバス形式の映画がスクリーンに映し出されてでもいるかのように、多様な素材のおもしろ味を醸しているわけである。そして、そこには当然、主人公だけではなく、彼を取り巻く人物像が複雑に絡んで、喜怒哀楽を帯びた何とも言えないアイロニカルな妙味を発散することになるのである。

この作品は、かように 'Pictures' のもつ定義のいろいろな意味を孕んでいて、多様性を備えているのである。しかも、一つは主人公ファイデルマンを中心にした六編のタブロー（活人画；絵画的描写）の集合体であると同時に、いま一つは、ファイデルマン自身の描く「絵」が重要な意味を持つというように、複雑な構成をしてもいるのである。この点で例えば、ベラスケスが描いた有名な『侍女たち』（ラス・メニナス）の<sup>7)</sup>ように、絵の中に絵を描く画家がいるという構図が連想されるのであるが、マラマッドの作品『ファイデルマンの絵』は、表題共々これに類似した重層的な意味合いを包含しているのである。

しかし、それぞれの作品は、前に指摘したように、あくまでタブロー

であり、連続性を強く印象づけるというより、オムニバス形式の映画という体裁を採っているといえよう。それは、各作品があくまで独立した構図を備えているからであり（例えば、主人公以外には、記憶の幻影としては時折言及されることはあるが、他の人物が別の作品に実際に再登場することがない）、また「人生と芸術」という同一の主題を奏でているからでもある。（後者の問題については、あとで触れることにする。）

さて、それでは次に、それぞれのタブローの表示する具体的な構図・中身を見ていくことにしよう。

### 3

「最後のモヒカン族」が最初の作品である。時は九月末、場所はイタリアのローマ。ファイデルマンが米国からやってきたばかりの描写で始まる。宿に向かおうとする彼は、イスラエルからの逃亡難民サスキンド（Shimon Susskind）という男に呼び止められる。この男はイスラエルでの共同生活が馴染まず、彼の地を逃れイタリアに来て、ローマの「自由な」雰囲気が気に入る（p.15）、そこに住み着いているのだが、自由の代償としてきちんとした働き場所を持たないため、困窮生活を送っている。このサスキンドが、肉体労働までして蓄えた資金をもとに、一年間ジョットの研究をしようと一念発起してイタリアに着いたファイデルマンに、災いをもたらし、彼の計画が挫折するのである。

サスキンドは主人公がユダヤ人であることを直覚的に見抜き、彼に付きまとい始めたのである。流民の歴史をもつ同族意識に基づき、この難民は主人公に憐れみを乞い、小銭や衣服の恵を引き出そうとしたり、露天商を営むためと称し、共同経営者としての資金提供話を持ちかけたりする。話の前半は、サスキンドが主人公にまとい付き、ファイデルマンがその煩雑を逃れようとするのだが、後半は、立場が逆転する。難民に知られないようにと密かに居を移したホテルの彼の部屋から、ジョットー研究の原稿がそっくり盗まれてしまうのである。サスキンドの仕業と

睨んだ主人公は、当て所ないサスキンド搜索をする羽目に陥る。十二月末、ようやく探りあてたゲットーのサスキンドの住居で彼が見たものは、寒さをしのぐために燃した自分の原稿の無残な姿であった。

絵はどこにあるのか、ないしは絵との関わりは？ 関係は大別して三つある。一つは画家ないしは画家のなり損ない、次に絵と画家の研究者、そして最後に、見られる存在＝モデルである。この作品では、ファイデルマンは画家として積極的な役を担うわけではない。失敗者として登場し、画家ジョットーの研究者たらんと欲しているのであるが、それも書き始めた論文の原稿を盗まれてしまい、以来、研究は一向に進展せず、こちらの方も挫折してしまう。はたして一念発起して研究生生活を送ろうとした者が、書きかけの原稿を盗まれただけで、以降まったく研究に手がつかなくなるものかどうか、という疑問が残らないではないが、主人公は三箇月間、その原稿を追い求め続けるのである。したがってこの作品では、ファイデルマンが、画家としてあるいは研究者としてよりも、モデルとして果たす役割の方が大きいのである。

しかし、モデルといっても、主人公が実際に、通常の絵のモデルになるわけではない。あくまで彼が見られる存在として登場しているという意味である。では、誰に見られているのか。神の視点から作者が見ている、という事実とは別に、ファイデルマンはサスキンドに絶えず見られているのである。ローマの駅頭に登場した彼は、ミケランジェロの言葉を思い浮かべ、「想像すること」と自らに言い聞かせ、「その想像裡に突然自分の存在を見ている者がいるという感覚を経験する」(p.11)のである。作品のこの冒頭部分から始まって、ホテルの部屋、屋外での食事時、教会堂の見学の場合など、ファイデルマンが常に見られている自分を意識するとき、ないしは意識せざるをえないとき、彼の元には必ずサスキンドが姿を見せるのである。

ところが、一週間程して部屋から原稿が消失すると、主人公はイスラエルからの難民を追い求めるようになる。では、モデルの立場が逆転するのであろうか。表面的にはそうだとも言えるが、実際には、サスキ

ドがファイデルマンを見ていたように、主人公が絶えずこの逃亡者を見つめているわけではない。彼には難民の姿が見えないのである。そこで痕跡を求めて探索を開始するのであるが、サスキンドの姿が見えるときは夢の中である（「彼は、古代のアビアン通りの下にあるユダヤ人墓地にこの逃亡者を追い掛けていた夢を見た」 p.23）。すなわち主人公は、サスキンドのモデルになることから、彼に成り代わり自らの心をモデルにして、心の中を思い描くことになるのである（つまり、自己の同一性の発見である<sup>8)</sup>）。そして自問自答を重ねた末、再び共同墓地の夢の中で、「サスキンドが自分を招き寄せている」（p.31）姿を見てから、ファイデルマンはようやく、彼の所在を突き止めることができたのである。

このように、最初の作品と絵の関係は、見られる存在と見詰める自己存在との二重のモデル機能を果す構図となっているのである。

次は「静物」（‘Still Life,’ 1962）である。場所は同じくローマ。時は十二月末から二月末まで。ファイデルマンはなぜか画学生用のアパート（studio）を捜し回り、すでに数ヶ月が過ぎている。したがって、サスキンドとの一件から連続性があるとすれば、一年を経過していることになる。英字新聞の告示欄でようやく見つけたアパートの部屋は、尋ねてみると何と女性の画家が共有通知を出したもので、主人公は彼女を一目見て心惹かれてしまう。名前はアンナマリア（Annamaria Oliovino）。彼は、結局、彼女と共同の部屋で生活することになる。この二人の奇妙な共同生活と、画学生となったファイデルマンの描く絵とが、ここでの話の中心となる。

彼の生活資金は、米国に住む姉のベッシー（Bessie）が、儉約して蓄えては少しずつ送ってくれている（p.37）。ファイデルマンは、アンナマリアと部屋を共有して生活し、当初は二人して画業に真剣に励みはするものの、彼女に気に入られようとして、彼は次第に絵を描くことよりも、彼女の生活の面倒をみる召使の役割を務めることの方が多くなる。アンナマリアの生活基盤はよく解らない。毎週月曜と金曜に男の訪問客があり、その内の一人は、挿絵画家で、彼女はこの男と共同作業で幾らか収



入を得ているようである。また、最も頻繁に訪ねて来る者がアウグスト (Augusto Ottogalli) で、後に、彼は彼女の叔父であると同時に、白痴の子供までなした愛人でもあったことが判明する。ファイデルマンは彼女に疎んじられていたのであるが、最後に彼女からこの告白を引き出す懺悔僧の役に扮して、アンナマリアと文字どおり、身心ともに一体となる。

ファイデルマンはどんな絵を描いたのであろうか。描こうとする焦燥感に駆り立てられているにもかかわらず、実際には、彼のキャンバスはほとんど白のままなのである。「描かれていないキャンバスを見る度に、彼は道化や、淫売や、悲劇の王様や、(肉体の) ばらばらになった音楽師や、病人や、恐ろしい者たちを見るのであった」(p.39)。そして、聖母子像やピエタを描こうかと考えたり、シュールレアリスムのような「場所と空間の関係」という題の連作画を考えたりはしたのだが、それにはむしろ空間の画面がふさわしい、というこの流派への批判的な皮肉な口実を考え出し、現実には彼が描いたものは、燕尾服を来た「逃げるユダヤ人像」のスケッチとアンナマリアをモデルにした「聖母子像」(p.43) だけである。

しかし、この二枚の絵こそファイデルマンの存在理由 (レーゾン・デートル) を証すものに他ならない。なぜなら前者は、学者として失格した (=研究から逃亡する) 彼自身の姿であると同時に、彼が追い掛けていたイスラエルからの逃亡者サスキンドの残像でもあり、後者は、現在の彼自身を存在させている根拠ともなっている者 (=ベッシー) であると同時に、彼がもっとも渴仰する対象 (=アンナマリア) でもあるからなのだ。(彼は、この絵の構図を考えたとき、当初モデルとして、姉のベッシーを思い浮かべたのであるが、それでは筆が進まず、アンナマリアを対象にしたとき、絵を八日間で仕上げることができたのである。)

一方、彼がこの聖母子像を描いたとき、ようやくアンナマリアはファイデルマンに少し胸の内を明かすことになり、「あなたは私の魂を見抜いたのね」(pp.43-4) と述べたのである。だが、彼女がすっかり胸襟を開くことになるには、彼がレンブラントの『僧侶に扮した画家の肖像』

(p.50)に擬してカンヴァスに向かっているときのことであった。そのとき初めて、彼女の描く絵にはなぜ常に十字架の図案が描かれているのか、その真の動機が明らかになるのであった。絵を描くことは、彼女にとっては贖罪行為であったのだ。

かようにこの作品でもまた、ファイデルマンは、画家として絵を描くだけでなく、自らモデルにもなるという二重の役柄（＝僧侶に扮した自画像）を演じているのである。そして、そこに表題の「静物」の意味も含意されているのである。なぜなら、‘Still Life’とは、じっと動かぬ対象を凝視することによって、対象を描くだけでなく、その過程を通じて、また自己存在を定着すること（＝自己発見）でもあるのだから。

第三話は「裸のヌード」(‘Naked Nude,’ 1963)である。場所はミラノ。時は夏。ファイデルマンは一文なしでミラノの通りを歩いているとき、米国人の観光客からスリを働き、警察に捕まりそうになったところをホテルの主人アンジェロ (Angelo) に助けられたのであるが、実はこの男、淫売宿を経営しているひどく意地汚い者であることが判明し、主人公は今度は、この男のもとから旅費をくすねて逃げ出そうとしたところを見付かって、それ以降、宿の五階の一室をあてがわれ、軟禁状態に置かれ、果ては、ファイデルマンが絵が描けるのに目を留めた主人により、ティツィアーノ作『ウルビーノのヴィーナス』の贋作を描かされる羽目に陥る。アンジェロは、秘書で愛人で手下でもあるスカルピーノ (Scarpino) と共に、この絵の模造品を本物とすり替え、保険金のからくりを利用して、大金を得ようともくろんでいるのである。こうして「元画家」のファイデルマンは「模造画家」(copyist) となるのである。

主人公はどんな絵を描いたのか。走り書き、写生画、模写を試みるが、いずれもうまくいかない。実物を見たら一層描けなくなる。ところが、「本物を盗むために、彼は絵を描かなければならなかった」(p.64) のだが、実際に自分でその絵を盗もうと考えたとき、ファイデルマンは満足のいく作品ができあがったのである。彼の描いた絵は、「彼がそれまで欲望を抱いたベッシーからアンナマリアにいたるすべての女性に対する情

欲の記憶」に「歪められたものではあったが、(それは) ファイデルマンが自分の描いているものに恋心を感じる」(p.65) 程の出来栄えなのであった。主人公は、ティツィアーノ作『ウルビーノのヴィーナス』の贋作を描けば済んだのであるが(そしてそれは模倣作品としてもなかなかの物であったのだが)、結果としてそれ以上の物を仕上げたのである。なぜなら元画学生の彼が、愛玩したい程に納得のいく芸術品を、初めて作りあげたのであるから。だから夜陰に乗じて、本物と偽物とを交換するとき、ファイデルマンは故意にスカルピーノを混乱に陥れ、本物と偽り、自分の作品を持ち帰って一味のもとから逃亡したのである。

絵(あるいは芸術)は、模倣するものというより何かを盗むもの。「それがこの世の人間の習わしだ」(p.58)という言葉は淫売宿の主人アンジェロの口から語られるのを聞いて、その一面の真理に呼応しえたとき、ファイデルマンはそれまで脳裏にのみ浮かんでいたイメージを、芸術品として定着しえたのである。模倣をしようとするとき惨めな失敗を犯すのは、彼が、淫売の女装をして逃げ出そうとしても、すぐに見破られて捕まってしまう(p.63)のと同断である。本物の絵に実物以上に肉感的な女性を感じ、しかもその絵の「肌の色が、肉体を精神にまで昇華させている」(p.59)と感得したように、模写画家が模倣を諦めて、自分のそれまでの全存在のイメージを筆に託したとき、画家になれたのである。ちょうど、ティツィアーノがジョルジョーネの模倣を脱して、自分のヴィーナス像を描きえたように(p.55)。そして、そこに‘Naked Nude’という形容過多とも思える章題の意味も窺えるのである。つまり、「ヌード」を描くことは、描く者の存在全体を赤裸々に晒すことに他ならない、と。これはまた、作者自身の芸術観の要諦でもある。

第四話は「女衞の仕返し」(‘A Pimp’s Revenge,’ 1968)である。場所はフィレンツェ。時は九月。アルチューロ・F(ファイデルマンは、丁度、カフカの「城」の主人公ヨゼフ・Kのように<sup>9)</sup>、なぜかこの作品ではFと略称される)は、すでに五年間も「聖母子像」を描いている。(したがって、アンナマリアをモデルにしてこの画題を描いていた頃をこの

中に加えれば、主人公がイタリアに着て六年、加えなければ七年を経過していることになる。そして、この年数は、作者が二度に亘って行ったイタリア旅行の間隔とぴたり符合する。) 姉ベッシーからの仕送りの、とうに途絶えてしまっている。彼は、依然、絵を描き、それをわずかな金額で売却して、細々と生計を立てている。が、それだけでは絵を描く材料費もやっと位で、部屋代もすでに三ヵ月滞納している。そんな折、十八才位の若い売笑婦エスメラルダ (Esmeralda) と知り合い、互いに意気投合して、同棲することになる。が、彼女のヒモのルドヴィーコ (Ludovico Belvedere) が取り戻しに来る。この三者の生活上のやりとりと主人公の描く絵とがこの話の中心である。

エスメラルダは、同棲相手としては理想的なほど主人公に尽くしてくれる。ルドヴィーコの元には遂に戻らず、主人公が少しでも早く絵を完成することができるようにと、食事、掃除は言うに及ばず、身の回りの一切のことを献身的にしてくれるだけでなく、果ては、モデルになってもくれるし、また、二人が生活資金に事欠くようになってからは、Fを後ろ楯として公園で客引きまで再開するようになる。それというのも、主人公の意向とは別に、彼女は彼に好意を抱いたからなのだ。Fはそれに応えるべく真剣に画業に励むが、聖母子像の構図の方は描けても、顔がどうしても納得の行くものに仕上がらず、描いては削り、描いては削りを繰り返すばかりである。

一方、彼女の元ヒモが手を変え品を変え、この二人の元に三度姿を現わし、主人公の絵の完成に影響を及ぼす。この男は決して高圧的な態度をとったり、暴力的な手段に訴えたりするわけではない。逆である。主人公の絵をピカソ以上だと誉めそやし、天才画家としてデヴィューしたときの記事にするのだという名目で、テープ・レコーダーを持ち込んでインタビューをしては邪魔をしたり、ほぼ主人公が満足のいくものとして完成した作品に、彩色を変えたほうがよいという示唆をして、主人公に結局その絵をすっかり台無しにさせてしまう、という巧妙な手段を駆使するのである。エスメラルダは、絵が完成した暁にはFと結婚しよ

うとの望みを抱き、それまで努力してきたのだが、そのために払ってきた三ヵ月に及ぶ苦勞がすべて水泡に帰したのを知ったとき、ナイフを持ち「人殺し！」(p.103)と叫んで、主人公めがけて突進する。Fはそのナイフを奪い、自分の腹を突く。こうして、五年間かけた作品も結局無駄となり、二人の努力は遂に実らずに、ルドヴィーコの「仕返し」が完成するのである。

主人公はどんな絵を描いたのか。アクション・ペインティングのような抽象画と聖母子像とである。一方は皮肉にも、主人公の意向を無視して、「天地を逆さにして画廊に架けられている」(p.72)。彼が、生活のために売却したのである。しかし、いくら生活のためとはいえ、観光客目当ての模写を描いたらどうかという画商の要請には、Fは一向に応じようとはしない。それというのもFは、後者の「聖母子像は完成の暁には一世一代の傑作となる」(p.71)との確信を抱いていたからなのである。

しからば、その絵はなぜ完成しなかったのか。顔が納得のいくものとして定着できなかったからである。なぜか。子供の方は自画像に類した自分の像（しかも十五才のときの自分の顔）が浮かぶのであるが、聖母の方は若くして死んだ自分の母親、育ててくれた姉のベッシーを始めとして、アンナマリアやエスメラルダにまで至る自分と交流のあった女性のイメージをすべて検討して、交互に描いてみるのだが、容易に満足しうるものにはならなかったからである。それはなぜか。主人公が、自分自身に妥協しなかったからである。というより、彼は、自分の立場が認識できていなかったからである。母親と十五才の自分への憧れに固執し過ぎたからなのだ。ところが、画題が「聖母子像」から「姉と弟」「売春婦と女衞」と変わっていく過程で、ようやく絵が完成したのである。そこには十九才のエスメラルダと十五才のFの名残をとどめる顔が描かれていたのである。「彼は苦悶し、恍惚とし、困惑した感情を抱いた、がようやく勝ち誇った気分になった。やり遂げたのだ」(p.100)。彼はこのときやっと、己の存在を正しく見極めることができたのである。

第四話の主人公の立場は、第二話のいわば裏返しである。前者は主人

公が同棲者に貢がせ、後者は主人公がアンナマリアに献身することで、存在の重みを認識するからである。したがって、エスメラルダに養われながら、彼女の真意を見極めることができない彼の顔が、十五才のときそのまま描かれるのは当然である。その絵に手を加えて台無しにしてしまったとき、Fがナイフで自分の腹を突き、ルドヴィーコに「倫理的行為ですな」(p.103)と言われるのもまた、当然と言える。せっかく達成した自分のそのときの正しい姿を破壊してしまったからだ。このとき彼が絵を破壊することは、自分を破壊することと同義であるからだ。(これは丁度、『ドリアン・グレイの画像』で、老いを知らない主人公ドリアンが、老衰した自分の肖像画に切り付けたとき、その場に駆け付けた者が見たものは、若々しい美貌の持ち主ではなく、醜悪な老人の自殺体であった<sup>10)</sup>という結末と、一脈相通ずるものがある。)

第五話「芸術家の肖像」(‘Portraits of the Artist,’ 1968)。この作品は小説家マラマッドのシュールレアリズム風の実験コラージュとでも言うべきもの<sup>11)</sup>。明確なストーリーがあるわけではなく、古代から現代に至るまでの雑多な画家の幾多の話題が、断片的な伝記風に、また、幻想的なアフォリズムとして引用される。語り口調は時に伝聞風であり、時に意識の流れを示す内的独白調であったりで、一貫した話の展開を放棄しており、作者としては併置の効果を期待しているのであろうが、一読すると、様々な手法の実験工房を覗いた時のような混沌とした印象を与えるばかりである。しかし、アリアドネの糸が一本通っている。それは肖像画家モジリアーニとレンブラントであり、描かれるものはファイデルマン自身の肖像である。前者は眼球を描かず独特な哀感漂よう表情を描いた画家であり、後者は生活に頓着せず、その頓着しない生活ぶりを『老いたユダヤ人の座像』(p.111)などに描いた画家であり、これまでファイデルマンが画家として苦心した顔と彼の生活そのものを暗示する上で、うってつけのモデルであったと言える<sup>12)</sup>。

なぜここに、このような作風の作品が置かれているのであろうか。主人公は前作で自殺を図ったのである。したがってこれは、彼の混濁した意

識の中に去来する絵模様なのである。(そして、第五話をこのようなものとして諒解できれば、単なる作者の実験小説の楽しみという創作過程の心理的推測以上に、作品全体の構想面での意図にも納得が得られるはずである。<sup>13)</sup> 彼は、画家を断念し研究者になろうとして来たイタリアで、サスキンドに出逢ったばかりに画家になる努力をしてみるが、結局、娼婦のヒモにならなければ生活できず、傑作を仕上げたと満足したのも束の間、自分でそれを台無しにしてしまったのだ。その彼がいま、生死の境をさ迷っているのである。想いはサスキンド=イエスのこと、<sup>14)</sup> 老いた姉のベッシーのこと、墓穴を掘ることを彫刻家と称して日銭を稼ぎ、その穴の中に埋められてしまう自分の当然の末路のことである。

「お前は死んでいるんだ、と誰もが言う。さもないけどどうして描かないのだ、と」(p.104)。彼が夢の中で描いた絵は、「磔刑」「十字架より下ろす」(p.115)であり、カンバスと同じ色の彩色を施したのであるから、描かないのと同じである。「ファイデルマンは絵の具と絵筆を一本だけ残して、すべて死海に捨てた」(p.113)。残る一本の筆を使い銅版画家として残した絵は、「洞穴」(p.117)という画題で、ラスコーの洞窟画を描いた作者もかくやあらん、と想われるような着の身着のままのファイデルマンの姿である。その墓穴のような穴蔵から死路への床にある姉に会うという場面で、銅版画の図案が完了する。内面の声が言う。「死んだらどうやって生き続けるというのだ」(p.120)。その答は、「静物」(p.120)である。芸術家の作品の内に、という訳である。

最終第六話は、「ヴェニスのガラス職人」(‘Glass Blower of Venice,’ 1969)である。場所はいうまでもなくヴェニス。時は、十一月からほぼ一年間。第五話で絵筆を捨て、裸一貫になったファイデルマンの生き方を象徴するかのように、「運河に漂う」(p.121)かのごとき都市で、主人公は運河の渡し守りという泡沫の生活を送っている。渡し人足をしていた折、客の一人になった人妻のマルゲリータ (Margherita) を見染め、彼女と人目を忍ぶ仲になる。ところが、招かれて家に入出入りするうちに、その夫のベッポー (Beppo Fassoli) とも意気投合して、やがて、彼女よ

りもむしろ彼の恋人となる<sup>15)</sup>。その間、彼からガラス職人としての手解きを受けて技術を磨き、ファソーリ夫婦の仲を円満に保つために、ようやく主人公は故郷米国に帰る、という話である。

絵ないしは芸術は、どこにあるのか。主人公は絵を描かない。代りに、名残惜しげに所有していた自分の絵と彫刻作品をすべて捨てさるのである。理由は「作品に威厳と独創とが欠けている」(p.133)とベッポーから宣告されたからである。しかし、それでファイデルマンは芸術をすっかり諦めてしまうわけではない。ベッポーから才能の欠如を指摘された絵や彫刻の代りに、彼から「いい出来だ」と評され、「古のギリシア人もかくや」と思える程の素晴らしいガラスの腕を作り上げるのである(p.140)。(もっともその作品は、翌日には行方不明になってしまうのであるが。)主人公が厳しい批評を下す友からも誉められる程の腕を磨きえたのは、久しぶりに会ったマルゲリータから、自分の存在がファソーリの家族を危機に陥れているという事実を知り、絶望感に打ちひしがれながらも、渾身の力を振り絞って作品に立ち向かった時のことであった。それは、自己存在の実体を認識し、自立へのあえぎながらの努力の過程でのことである。かように、芸術作品はその作者の人となりを反映している、との指摘がここでもなされているのである。

これまで各作品に描かれた(あるいは描き損なった)「絵」のもつ記号としての機能を中心に概観してきたが、次に、作品の主題である作者の「芸術と人生」の考えを簡単に検討し、本論を締めくくことにしよう。

#### 4

「人生のための芸術」(art for life's sake)とか「芸術のための芸術」(art for art's sake)とかいう言葉がある。単なる言葉以上に人々を支配している。前者は自己完成のために芸術があり、後者は、芸術は芸術のためにのみ存在し、その完成のためには人生が犠牲にされても悔いはなし、との決意を込めた標語(いわゆる「芸術至上主義」)であり、どちら



も芸術の有する魔力を語った言葉である。そしてこの作品の見開きには、イエイツの次の言葉が引用されている。「人間の知性は人生の完成か、作品の完成かの選択を強えられる。」さらに、そのすぐ下に「どちらも」というA. ファイデルマンの言葉が列記されている。いうまでもなくこれは、芸術に関する冒頭の主張抗争を意識したマラムッドの諧謔的な布石であり、作者の意図の披瀝でもある。<sup>16)</sup> 芸術と人生の完成を共に求めることは不可能なのであろうか。そもそも人はなぜ芸術に惹かれるのであろうか。これに関して、第四話に次の興味深い会話がある。

「だれもかれもがそんなに芸術のことばかり口にするのはなぜなの。」という質問に端を発するエスメラルダとファイデルマンとの対話である。「芸術とはそうでなければならないもの、美でありそれ以上のものであり、大抵、神秘的なのだ。だからみんなが口にするのさ」と主人公が答える。「その神秘の所以はきみが捕えられていること（中略）芸術になっていること」であり、芸術と人生とは異なるものである。これを聞いて「どちらか選ばなければならないとすれば、人生を取るわ。人生がなければ、芸術なんてないもの」と彼女は言う。それに対して彼は「芸術がなければ人生は語るに値しない、少なくともぼくには。ぼくが芸術家でないなら、無にひとしい。」なぜなら、「芸術が神秘だというのは描いた以上のものがそこにあるからで、」「その神秘に巻き込まれてしまう」と「自分の様な者でも現に芸術製作に携わるもの」なのでであると述べる(p.88)。

この会話のファイデルマンの見解を聞いただけでは、作者は芸術至上主義に加担しているかのような印象を受ける。しかし、事実は全くこの逆の立場を作者は支持している、と言えよう。というのも、この様な考えを抱いているときには、主人公は一度も納得のいく作品を仕上げることができないからである。「画家のなり損ない」のシュレミール的な彼が、<sup>17)</sup>トリックスターのようなサスキンドを赦すという心境に達したとき、ようやくその存在を発見し、研究者ではなく、画家として再出発することが出来た第一話から始まり、最終第六話に至るまで、この間の事情は変わらない。

例えば、第二話では、主人公はアンナマリアの奉仕役に徹する覚悟をしたとき、同室者の心を捉え、聖母子像に取り組む機縁を掴み、真剣に画業に精を出す決意を固めるのである。そして第三話で、芸術の極意は単なる模倣を脱して、「盗むこと」という意味を会得したとき「模写画家」を脱却して、納得のいく作品を仕上げることができたのであり、第四話では、エスメラルダのヒモに成り下がり、彼女から愛の告白を受けながらも、母や姉に固執していた愚に気付き、自分の境涯を正しく認識しえたとき、彼は初めて傑作を物することができたのである。しかし、主人公は所詮、芸術家としては、地中に裸一貫で葬り去られるも同然の才能しか賦与されてはおらず、いくら努力してもそれで自活してはいけないことを、自害したときの夢遊病状態のとき悟り、最後にベッポーから「芸術を創造できないなら、人生を創造しろ」(p.135)と通告され、ようやく職人として初めて人々を愛する生き方を体得するのである。

では、芸術よりも人生を、と作者は暗示しているのであろうか。論理の帰着するところは当然そうなるのではあるが、そのような単純な主張をするためであれば、そもそも小説作品を書く必然性すらないであろう。先の会話部分でも、主人公の半生を賭した言葉として、人はどうしようもなく「芸術の神秘に巻き込まれてしまう」し、「それがなければ、人生は無にひとしい」と述べさせているのをみても解るとおり、作者自身、芸術の魅力に十分捕われているのであり、人生と芸術の両立がいかに困難であるかを知りながらも、尚かつ哀感を込めて、人生との両立を、と主題を措定しているのである。そして、主題の深刻さ、悲惨な主人公の生活に比して作品が陰鬱に彩られないのは、ダメな芸術家を主人公に選びながらも、芸術への愛情を捨てさせない作者の戦術が効を奏しているからである。<sup>18)</sup>

かようにこの作品は、芸術に執りつかれながらも、歴史上名を残すほどの才能に恵まれていない平凡な人間が、芸術家としては挫折しながら、しかも破滅せずに芸術を愛し、誠実に生きていく一つの姿をファイデルマンという主人公を通して描いている。(そして、主人公の Fidelman と

いう名前には、man of fidelity [=誠実な人] という含意があるのは明らかである。) その主人公の多様な遍歴の内に、凡庸な存在故の悲哀もあるのであるが、それを天才と比較して徒に貶めるのではなく、逆に諸諺を交えながら、暖かい視線を据えて追及する作者の狙いが、どのへんにあるのかも自づと明らかである。それは、同じユダヤ系米国人作家として、先行するN. メイラーやサリンジャーのような、あるいはほぼ同時代に活躍してノーベル賞に輝いたS. ペローやW. B. シンガーなどのような華々しい脚光を浴びた作家たちとは異なり、穏健ながらも着実な地歩を辿ってきたマラマッド独自の作品世界と見事に対応するものである。

また、この作品では前述のように、それぞれの作品が各々タブローとなってオムニバス形式の構成を採っている一方で、また、ミケランジェロからレンブラントまで、あるいはモジリアーニやピカソを始めJ. ボロックに至るまで、東西古今の一大芸術家の作品が取り沙汰されるだけでなく、ニーチェやリルケ、果てはイエイツに至るまでの思索家の言葉が言及されるという具合に、さながら絵画芸術にまつわる書物を紐解いているかのような様相をも呈している。されば、副題にいわく「展覧会」(An Exhibition) と。

\*

この作品で使用したテキストは以下のものである。

Bernard Malamud, *Pictures of Fidelman: An Exhibition* (England; Penguin Books, 1969/1972) .

尚、同書からの引用はすべて本分中に明記してある。

註

- 1) E.A.Poe, 'Nathaniel Hawthorne' (1842), in *Poe's Poems and Essays* (New York: Dutton; Everyman's Library, 1969), p.185. などを参照のこと。
- 2) 例えばこのような見解を有する者に、Broyard がいる。

- Times Book Review*, (May 4, 1969). 尚、この文章は以下のもので参照した。  
 Joel Salzberg, *Bernard Malamud: A Reference Guide* (Boston: G.K. Hall & Co., 1985), p.71. 以降、この書からの引用は *A Guide to BM* と略記する。
- 3) 例えばこうした見解を有する者の一人に、Scholes がいる。  
 Robert Scholes, "Portrait of Artist as 'Escape-Goat'", *Saturday Review* (May 10, 1969), in *A Guide to BM*, p.79.  
 また、この立場の本格的な論評は次のものを参照のこと。  
 Sheldon J. Hershinow, *Bernard Malamud* (NY: Frederick Ungar P. Co., 1980), pp.76-88.
  - 4) この指摘は、岩本巖『マラマッド』(冬樹社・1979年) pp.59-60, に拠る。
  - 5) ただし、最終の話はほぼ一年の歳月を要している。
  - 6) Michele Murray, 'Further Adventures of Fidelman' in *National Catholic Report* (May 21, 1969), in *A Guide to BM*, p.76.
  - 7) 『侍女たち』に関しては、ミシェル・フーコー(渡辺・佐々木訳)『言葉と物』(新潮社・1977年)の第一章に詳しく説かれている。
  - 8) Sol Gittleman, *From Shtetl to Suburbia: The Family in Jewish Literary Imagination* (Boston: Beacon Press, 1978), pp.156-64. この中で主人公が自分のユダヤ人としての過去を見詰めることで自己発見に通ずる、と述べられている。
  - 9) Helen Weinberg, *The New Novel in America* (Ithaca: Cornell Univ.P., 1970/74), pp.168-78. の中で、主として『新しい生活』についてはあるが、マラマッドとカフカの関連についての言及がある。マラマッドはここでは、ペロ一傘下のマイナーな作家としての位置づけがなされている。
  - 10) この点に関して詳しくは、拙論『『ドリアン・グレイの画像』の鏡』(「立正大学教養部紀要・第十四号」)を参照されたい。
  - 11) William Kennedy, "Malamud Finds Renewal in a Fidelman Collage", in *National Observer* (May 12, 1969), in *A Guide to BM*, pp.75-76.
  - 12) マラマッドにとっては、レンブラントはジョットーと並んで持続的関心を抱いている画家の一人で、後に、「レンブラントの帽子」('Rembrandt's Hat', 1973)という作品を著している。
  - 13) この作品は集中、とりわけ評価の分れるものである。高い位置づけをする者は、空想裡の映像形成に着目しているのに対し、逆の立場の者は、一貫性の欠如に戸惑うようである。  
 前者には、Mary Ellmann, "Recent Novels: The Languages of Art." in *Yale Review* 59 (1969), in *A Guide to BM*, p.72.  
 後者には、Martin Tucker, "Review of *Pictures of Fidelman*." in *Commonwealth* 90 (1969), in *A Guide to BM*, p.80.
  - 14) このサスキンド=イエスの重要性を指摘する者は多いが、中でも次のものを参照

のこと。Ruth R. Wisse; *The Schlemiel as Modern Hero* (The Univ. of Chicago P., 1971). 尚、同書の一部が次のものに再録されている。

Ed. by Harold Bloom, *Modern Critical Views: Bernard Malamud* (NY: Chelsea House P., 1968), p.164.

- 15) 「主人公の同性愛経験が人生と芸術との双方を愛そうとするものだ」という象徴的機能の重要性を指摘する者に、I. Malin がいる。  
Irving Malin, "Portrait of the Artist in Slapstick" in *Literary Review* 24 (1980), in *A Guide to BM*, p.170.
- 16) この引用箇所の意図の重要性を指摘する者は多いが、中でも次のものを参照のこと。Ihab Hassan, "Bernard Malamud: 1976. Fictions Within Our Fictions" in ed. by R. Astro & J. Benson, *The Fiction of Bernard Malamud* (Oregon State UP, 1977), p.51.
- 17) マラマッドの作品における滑稽な主人公「シュレミール」の果たす役割を指摘する者は、Leslie Field を代表格として極めて多いが、次の文章にはこの作品の主人公がそれに該当すると記されている。"Goodbye, Old Paint" in *Time* 93 (May 9, 1969), in *A Guide to BM*, p.73.
- 18) 「主人公の芸術家にシュレミール的な人物を配し、滑稽な冒険や内的葛藤、倫理的な妥協を重ねて尚、すべてが無駄に終わるといふ経緯を通して、マラマッドは従来の伝統的な芸術の神秘化に挑戦し、新たなパースペクティブから芸術神話の考え方を読者に強いているのである」と Hershinow は述べている。Sheldon J. Hershinow, *op. cit.*, pp.86-7.